

论中国戏曲的乐本体——兼评“剧诗”说

施旭升

《戏剧艺术》1997 年第 3 期

—

一、戏曲乐本体的

提出

关于戏曲的艺术本体，学术界的讨论迄今似乎还并不充分。张庚先生曾以“剧诗”说对此加以阐释，认为“中国的戏曲是诗人写出来的诗”；相对于“拿来清唱的抒情或叙事的‘散曲’”而言，戏曲是“剧诗”，是“舞台演出的诗”。(1)这一学说既出，便影响广泛，几成定论。且由此奠定了建国后中国戏曲艺术研究的几项重大的学术工程，(2)成为五、六十年代以来，特别是新时期戏曲创作（编演）和戏曲改革实践的指导性观点。

无可怀疑，“剧诗”说在肯定戏曲与中国古典诗歌艺术传统的密切关联、揭示戏曲的“诗化”本性、抒情写意的特质及编演上对“诗意”的追求诸方面有其独到的理论价值和实践意义。但作为一种西方理论话语的移植和改造，它基本上是以文学为参照系，不仅不足以表征作为综合性舞台艺术的戏曲的本质，而且难免受西方“剧诗”理论的影响，与中国戏曲的实际情形并不十分吻合。

西方文学传统中的“剧诗”起码有两个层次上的理论内涵：其一是作为一种文体规范，其二是作为一种审美原则。前者属于艺术形态学的范畴，后者属于艺术本体论的范畴。两者既相互联系，又相互区别。在文体规范的意义上，戏剧作为诗之一种，与抒情诗、叙事诗（史诗）相并列，以代言体的形式摹仿生活。从亚里斯多德的《诗学》到别林斯基的“论诗的分类”，这种观念一脉相承，且为西方人所普遍认同。而在审美原则的意义上，西方美学家对“剧诗”的理解却颇多歧异。黑格尔从他的思辨哲学体系的构成原则出发，认为剧诗体现了抒情诗的主观性与叙事诗的客观性的统一，而剧诗内部又有着悲剧、喜剧、正剧的不同的审美定性。(3)瑞士学者埃米尔·施塔格尔着眼于戏剧式风格和抒情式风格、叙事式风格的差异，认为抒情式风格可归为“回忆”，叙事式风格可归为“呈现”，而戏剧式风格则可归为“紧张”。(4)美国学者苏珊·朗格则着意使戏剧摆脱文学的藩篱，把戏剧归于一种“纯粹的诗的艺

术”，认为戏剧诗艺的最高本质即在于创造出“命运幻象”的模式；悲剧和喜剧就体现了两种不同的生命节奏和模式：悲剧是厄运的典型，其形式是封闭的、终极的和激情的；而喜剧是幸运的典型，是偶然的、插曲式的和伦理的。

(5)

显然，中国戏曲的“剧诗”说对于西方剧诗理论的吸收与借鉴并未能在这两个层次上作出具体检讨，从而在这两个层次上与西方剧诗理论都有所龃龉。在文体规范的意义，中国虽也有“由诗而词、词而曲”之说，但作为“词余”的曲并未经历过西方式的诗体演变与分化。曲之为体，与其说与诗一脉，勿宁说与“言志”、“载道”的诗尊卑有别、雅俗异趣。宋元以降，勾栏瓦肆里的戏曲特别是明清所兴盛的花部与同时期占统治地位的神韵诗无异于陌路。其间虽经文人的参与也曾有雅化的倾向，但其寄情遣兴的方式与诗之咏物兴怀仍有很大差异。在审美原则的层次上，戏曲既不能笼统地归为“抒情诗的主观性与叙事诗的客观性的统一”（黑格尔），或者“紧张”的格调（施塔格尔）及某种“命运幻象”的模式（苏珊·朗格），也没有悲剧与喜剧的严格的审美定性的区分。戏曲自然有其自身的审美特性，但如张庚先生所指出的所谓“写意”的特质及对“意境”的追求却是中国诗学之通性而非戏曲之个性。以“剧诗”来解释戏曲的审美特性，非但不足以阐明，反而会造成某种程度的隔膜甚至误解。黑格尔就是在他关于“剧诗”的论述中断言中国没有发达的戏剧，只有戏剧的萌芽。(6)而苏珊·朗格却从中国戏曲的艺术处理中归结出一种超越于具体戏剧动作的“诗意”。(7)虽然同是出于“剧诗”，却有着不同的结论。原因何在？剧诗理论自身难以回答。所以，中国戏曲的“剧诗”说作为西方剧诗理论的一种“误读”，虽也曾有意无意的去消弥却难以从根本上打通“剧诗”与戏曲之间的隔阂。

有鉴于此，本文提出戏曲的“乐本体”说。这里的“乐”，并非现代意义上单纯的“音乐”，而是原初意义上与中国古典艺术种系发生相关的诗、歌、舞三位一体的“乐”。中国戏曲既“以歌舞演故事”（王国维），与其说源出于诗，不如说源出于“乐”。诗本身即是“乐”的一部分。戏曲综合直观的艺术形态也显示了它的非诗（文学）的品格；同时，“乐”还决定了戏曲独特的审美价值和功能。所以，本文拟从以下三个方面对戏曲的乐本体作一些具体的分析和讨论。

二、戏曲起源与乐本体

的历史生成

事物的起源与事物的本质逻辑上是一致的。对某一事物起源的探索实际上便是对该事物本质的追问。然而，特别是社会历史和精神文化现象的起源过程事实上不可能在有效控制中得以重演，所以，关于它们起源的各种理论假说便应运而生。从方法论上看，人们可以最大限度地论证这种或那种假说的普遍有效性，却不可能也不应该做出非此即彼的唯一性的论断。

戏曲的起源也可以作如是观。的确，在关于戏曲起源的各种假说中，至今还没有一种能够普遍地为人们所认同。但是，如果我们不再固守那种“唯一性”的立场，而是寻求这些假说的最大共性来立论，那么可以说，戏曲起源与中国传统乐文化的关系最为密切。

作为一种文化形态的乐在中国古代源远流长。它最早可追溯到三代以前的原始巫术。原始巫术虽以神灵崇拜为特征，但也不只是唯神灵为尚。原始人并非一味地匍伏在自己所营构的神灵脚下，而是在对神灵的顶礼膜拜中潜在地伸张着他们的自我意愿。物我之分、神人之别由此而始。更重要的，原始巫术中，无论是摹仿巫术还是交感巫术，都总是以其虔诚、紧张、热烈、互渗的歌舞形式在祈神、敬神、娱神的同时，实现自我宣泄、自我娱乐。王国维指出：“巫之事神，必用歌舞，”“是古代之巫，实以歌舞为职，以乐神人也。”⁽⁸⁾所以，作为中国古老的乐文化的源头，以原始巫术为代表的巫乐文化的特点即在于“巫”与“乐”混沌未分。乐舞歌诗既是通神、娱神、驱鬼、祛邪的媒介，又能激发出人的情感想象，将人从日常生活的境地导引到与神灵沟通的“幻影世界”中去。

原始巫术延及夏商，形成炽盛的巫风。夏商两代好巫信神，除自然崇拜外，还产生了天帝崇拜。如果说，此前的原始巫术以自然神为崇拜对象，娱神与娱人两方面的功能还是结合在一起的话，那么，夏商时期以人格神的天帝为主要祭祀对象，这两方面的功能已明显分化。一方面是对神灵祈敬有加，求神占卜，非常普遍；另一方面，“恒舞于宫，酣歌于室”，⁽⁹⁾更是极大地寻求自身的声色之娱。夏商时代巫与乐渐趋分离的结果便是巫教昌盛的同时，贵族的声色享乐也漫无节制。巫乐文化处于蜕变之中。

降至周代，“周虽旧邦，其命维新”，于是一改殷商的巫乐体制而“制礼

作乐”。“礼乐”何谓？王国维认为：“盛玉以奉神人之器谓之??若丰，推之而奉神人之酒醴亦谓之醴，又推之而奉神人之事，通谓之礼”。(10)郭沫若指出：“礼是后来的字。在金文里面，我们偶然看见用丰字。从字的结构上来说，是在一个器皿里盛两串玉以奉事于神。……大概礼之起源于神，故其字后来从示。其后扩展而为对人，更其后扩展为吉、凶、军、宾、嘉各种仪制。”(11)徐复观却认为：“在甲骨文中没有正式出现‘礼’字。以‘豊’为古‘礼’字的说法，不一定能成立。但在甲骨文中，已不止一处出现‘乐’字。”(12)可见，礼与乐乃别一体系，而乐的传统要早于礼。礼虽“起于饮食”、“源于祭祀”，但“将以祭神（祖先）为核心的原始礼仪，加以改造制作，予以系统化、扩展化，成为一整套早期奴隶制的习惯统治法规（“仪制”）则始于周，形成所谓周礼”，(13)且从此礼与乐并称而为用。礼乐文化由此而始。这种由巫乐文化向礼乐文化的转型，一方面是由于理性意识的觉醒，敬鬼神而远之，从而在继承了殷商巫乐的同时积极主动地加以礼仪化的改造，实现了从以鬼神观念为中心到以人伦观念为中心的转变；另一方面也鉴于殷人声色享乐的漫无节制而提出“以礼节乐”，从而赋予乐的观念以“德”的内涵，并且建立起一整套以“德”为核心的乐教体制。于是，礼与乐相辅相成，形成影响广泛的礼乐传统，并且成为中国传统乐文化的主干。

然而，事实上，早在春秋末年，这种礼乐文化就受到挑战，趋于解构。所谓“礼崩乐坏”，即此之谓。在古与今、新与旧、雅与俗的冲突中，一方面，经以孔子为代表的儒家的努力，通过“正乐”使得礼乐传统得以维系，并在汉代曾一度占主导地位。其进一步分化形成“诗经”、乐府、拟乐府一脉的诗歌传承及披之管弦、专事吕律的乐曲流变。另一方面，俗乐兴盛，新声竞起。汉魏以降，民间乐府和贵族乐府分化，带来民间乐舞自成系统的发展，出现角抵、百戏及四方散乐。再者，随着佛教传入东土，产生了由佛经翻译而来的“变文”，从讲解经义而来的“俗讲”及以“宣唱法理、开导众心”为目的的“唱导”佛乐。上述三方面交流互动，使得中国传统乐文化处在不断的嬗变之中。而世俗化则体现了乐文化嬗变的主要流向。世俗化潮流所致，不仅代有新声，而且更重要的是构成了一种与礼乐文化相对应的俗乐文化形态。这种俗乐文化虽然不及礼乐文化有着相对严整的思想体系的基础，却更具有包容性，更易于趋新求变，也更能满足人们感性生活的多样化的需求。所以，无论是汉魏

的民间乐府，隋唐的歌舞大曲，还是汉代的角抵、百戏，唐代的参军戏、宋金的杂剧、院本，显然都不拘于“以礼节乐”；从宫庭歌台到村社庙会，上自天子大臣，下至闾阎百姓，往往都乐此不疲。及至宋元明清，虽理学盛行，似乎礼乐文化仍有势力，“文人学士，于著文时仍高举《乐记》，大谈崇雅，然其口边所爱唱者，则不出昆曲皮黄。”（14）

中国传统乐文化自巫乐文化至礼乐文化和俗乐文化的嬗变并非仅仅是以后者取代前者，而往往是后者对前者的吸纳、扬弃（如礼乐文化之于巫乐文化），甚至长时期内的并存与此消彼长（如俗乐文化之于礼乐文化）。巫乐文化侧重于自发性和情绪性，以原始巫术的泛神观念为核心积聚了民族生活的众多的精神原型；而礼乐文化是一种“德性文化”，它在保留了巫乐文化中大量的祭神乐舞和仪式的同时又使其附属于以人伦规范为中心的“德”的观念，亦即使乐服从于一种体现“天命”和“民情”的客观意志。俗乐文化则是一种大众化的审美文化。它既有别于巫乐文化的神人交通而表现为大众化的“节日”典仪，又不同于礼乐文化的“诰命”色彩而表现出自发性的民俗特征，从而在漫长的中国封建社会中与礼乐文化相对应而别开生面，生发出一种新的审美精神和广泛多样的感性娱乐方式。

可以说，戏曲正是在传统乐文化的传承嬗变中孕育生成的。如果由近溯远的话，戏曲的滥觞最直接的就是俗乐文化的兴盛。宋元之际在北方的大都和南方江浙一带城镇的勾栏瓦肆中敷演的杂剧南戏，无疑属于俗乐文化的系统。其联曲体的音乐体制、代言体唱白间出的文学样式、唱念做舞熔于一炉的表演手段等与其所脱胎的乐文化母体的传承关系十分明显，有案可查。北曲杂剧源于金院本中的“院幺”即“幺末院本”；南曲戏文（又称“温州杂剧”或“永嘉杂剧”）源于南北宋之际江南温州一带的民间歌舞说唱。朱权《太和正音谱》云：“杂剧者，杂戏也；院本者，行院之本也。”陶宗仪《辍耕录》云：“院本杂剧，其实一也。”宋元时代，杂剧、杂戏及院本并称互换，显示了包括歌舞、说唱、杂技等在内的俗乐文化的互通与融合。它对于戏曲的成熟与定型来说乃是一个必不可少的条件。实际上，这种俗乐文化的互通融合自两汉至唐宋已历经一千多年。它与同时期乐的分化独立倾向相反，而与乐的原始综合形态一脉相承。其间，礼乐文化渐趋式微且观念化，俗乐则在不断的蜕变中广泛吸纳新的甚至异域的乐舞因素而代有新声，如汉魏的乐府、百戏，隋唐的歌舞大

曲及参军戏等。戏曲便在这一漫长的过程中经历了充分的孕育。这是戏曲之所短，也是戏曲之所长。长期的孕育使得戏曲显得过于难产和晚熟，但同时也使得戏曲汲取了多方面的文化养料，赋予了戏曲以丰厚的文化底蕴。再向上追溯，戏曲的萌芽当在巫乐文化向礼乐文化的转型之中。正如古希腊的酒神祭典，中国远古的巫乐文化也不乏审美文化的因子。然而，何以从古希腊的酒神祭典中诞生了真正的悲剧，而中国的巫乐文化却未曾带来成熟的戏曲呢？原因可能是多方面的，而其中巫乐文化向礼乐文化的转型不容忽视。如尼采所指出的，古希腊的祭神典仪经酒神冲动和日神观照在一种正常的审美转换中径直走向艺术。而中国巫乐文化却因过早的道德理性自觉而走向伦理教化。礼乐文化以天人之际的“德”来统摄、约束情感表现的“乐”，巫乐中的审美文化因子非但未能得到充分的发育，反而被过早地裹上了一层实用理性的硬壳。故而从巫乐到礼乐，虽然有着戏曲艺术的萌芽和雏形，如王阳明所说：“今之戏尚与古之乐意思相近。《韶》之九成便是舜的一本戏。”⁽¹⁵⁾但与成熟的戏曲毕竟还相去甚远。可以说，礼乐文化的确立及濡化阻滞了巫乐文化的审美化转换，造成了戏曲在其文化母体中的超长期的孕育，从而也造就了戏曲迥异于西方戏剧的文化品格和艺术特质。

从以上论述中我们不难看出，乐乃是戏曲孕育生成的关键因素。作为戏曲的文化母体，从巫乐到礼乐和俗乐的嬗变构成了戏曲的一个历史生成的过程。如果说，巫乐文化主要是在精神原型的意义上以间接的、内在的方式给予戏曲起源发展以积极的影响，那么，礼乐文化和俗乐文化的冲突与交融则直接构成了戏曲生成的动因和契机，决定了戏曲的生成方式和基本面貌。于是，不仅戏曲从萌芽到成熟都是“乐”在其中，而且更重要的，戏曲从精神本性到形态功能都与乐密不可分，从而戏由乐生，戏乐一体。戏曲的乐本体由是而得以确证。

三、戏曲形态与乐本体的艺术呈现

应该说，戏曲的乐本体在其艺术形态中有着更直接具体的呈现。戏曲形态大致可从剧本形态、表演形态及剧场形态三个方面来把握。因而，不唯是在可供阅读的戏曲文学的意义上，而主要是在可演可观的综合艺术的意义上，乐较之于诗，更足以表征戏曲的艺术本体。

首先，从剧本形态来看，戏曲区别于西方话剧的最大特征也许正在于它的唱词与宾白夹杂，其主要部分是唱词而不是宾白。18 世纪伏尔泰以西方剧本为标准改译中国元曲剧本纪君祥的《赵氏孤儿》，只取其宾白而丢弃了恰恰是作为戏曲精华部分的唱词，正说明了这一点。戏曲剧本的这种形态特征实质上显示了其文学性与音乐性的矛盾对立统一。戏曲剧本固然有所谓“台本”和“墨刻本”即舞台演出本和坊间印刷本之分，但其价值和意义却主要是供舞台演出而非案头阅读。所以，为适合舞台演出，戏曲剧本的曲白唱词必须服从于表演，便于演员唱念做舞的发挥。只有这样才能成为真正的“场上之曲”，否则只能是“案头之曲”。也就是说，戏曲剧本的文学性与音乐性的矛盾统一是以音乐性为其主导方面的，而两者又统一于舞台演出的剧场性之中。发生在明代的那场有名的汤沈之争即是围绕这一问题而各执一端。汤显祖强调戏曲“以意趣神色为主”而不愿完全屈就声律，甚至不无偏激地提出“不妨拗折天下人的嗓子”。(16)而沈璟则从声律论的立场出发，提出：“词人当行，歌客守腔，大家细把声律讲。”(17)同时也不无偏激地主张“宁协律而词不工，读之不成句，而讴之始叶，是曲中之工巧。”(18)这场争论虽各有所偏，但在戏曲史上那个审音度曲、引商刻羽已蔚成风气的时代，对音乐性的强调显然更合乎时尚。戏曲剧本的创作也更趋求谐音协律，以献诸场上、动人视听为准的。正如李渔所指出的，剧作家须“手则握笔，口则登场”，“全以身代梨园，复以神魂四绕；考其关目，试其声音，好则直书、否则搁笔。此其所以观听咸宜也。”(19)以音乐为核心的戏曲剧本体制虽代有不同，宋元以来也确实产生了不少一流的戏曲文学名著，但其传承的主导方面却在于剧本的音乐体制。从曲牌体到板腔体、从“四大声腔”的兴起到“花雅争胜”，剧本形态的变迁在音乐体制的发展中有迹可寻。特别是花部兴起以来，为具体声腔剧种的演出而编写剧目（俗称“打本子”）遂成惯例。其负面影响自然是戏剧文学的萎缩。然而其舞台演出却一直绵延不绝。这种特异的戏剧史现象不能不与乐文化的机理有关。因为在乐文化传统中，“言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”(20)戏曲剧本的演出就正是“以言尽意”（“言不足”），而主要以歌舞杂技来表现故事的。

第二，从表演形态来看，戏曲“合歌舞以演一故事”（王国维），歌舞化正是戏曲表演的突出特征。问题是，这种歌舞化表演体式是如何形成的？“歌

舞化”何以与“乐”而不是与“诗”直接相关？张庚先生曾在《戏曲艺术论》中明确揭示了戏曲表演艺术的三个来源，即（一）滑稽戏，（二）说唱，

（三）舞蹈。(21)然而，这三者是如何融为一体以构成戏曲表演的歌舞化体式的，特别是戏曲表演体现了怎样的“诗性”贯注，在这部被称为“张庚‘剧诗’说系统的总结和理论阐述的结晶”(22)的著作中却并未见到具体的论述。

事实上，无论是说唱、舞蹈，还是滑稽戏，无非都是乐在其传承中的变体。滑稽戏源自古优。王国维指出：“古之优，本以乐为职。”《说文解字》：

“优……一曰倡也。”“倡，乐也。”“优”即“倡”亦即“乐”。《史记·滑稽列传》：“优孟，故楚之乐人也”，可以证之。而且，倡优的滑稽表演不仅仅限于宫廷的“谈言微中，亦可以解纷”的优谏，更主要的还是民间性的以戏谑为特征的歌舞杂技。常任侠在《中国舞蹈史话》中指出：“优人起源或滥觞于夏人。‘优’与‘夏’疑为同一字形的转变，是面部表情的意思。善以形容悦人，是优舞的特点。”秦汉以来，民间优舞在角抵戏和参军戏中有着集中的体现。角抵兴盛于秦汉。《汉书·刑法志》曰：“春秋之后……稍增讲武之礼，以为戏乐，用相夸视；而秦更名角抵，先王之礼没于淫乐之中矣。”正其并非正声，只以戏谑见长，以歌舞杂技逗乐取笑，即恒宽《盐铁论·散不足》所谓：“歌舞俳优，连笑伎戏”，所以一直遭正统意识形态的压抑排斥，只能长期活跃在民间。唐代出现被列为俳优诸异之首的“弄参军”，正是禀承这一传统。它以“参军”、“苍鹅”之间的笑乐为主，配以歌舞管弦及一些打斗程式。角抵戏、参军戏由此而成为戏曲表演的行当角色，特别是丑行之祖。说唱和舞蹈同样由来已久。虽然它们对戏曲表演的影响，一者在“唱念”，一者在“做打”，但从乐文化的根源上来看，说唱和舞蹈即所谓“乐语”和“乐舞”二者实则是一体的。只是经各自的发展，前者形成不歌而颂的诗赋乃受叙事文学和佛教讲经影响而发达的世俗化的讲唱艺术（如院本和诸宫调），后者则在雅俗合流、民族交融中形成隋唐“大曲”歌舞。这些说唱和歌舞艺术与上述角抵百戏、参军戏等一起，隋唐以来，统称为“散乐”。它们在唐宋金元时期的汇合对于杂剧南戏的念白、唱腔、科介及程式、节奏等产生了决定性的影响，从而历史地规定了戏曲表演的歌舞化体式的形成。换言之，戏曲表演的歌舞化体式正是乐文化传统的历史整合的产物。它体现了“乐”的通性，而与一般的“诗性”相去甚远。

第三，从剧场形态来看，戏曲之献诸场上，其意义正在于直接诉诸观众的视听，而与置诸案头或三五吟唱的诗词大异其趣。戏曲剧场的构成，自勾栏瓦肆、歌台庙会里的演出至二十世纪西方镜框式舞台的借用，从来都不注重对某一实在物理时空的模仿，而总是以简要的、装饰式样的中性布景或屏风、一桌两椅的道具及大体定型化的演员服饰与歌舞化的虚拟表演一起构造出一个动态的写意化的时空。戏曲剧场所体现的观演关系也不是单向度的给予和接受的关系，而是一种双向的时空共享的关系。戏曲观赏旧有“外行看热闹、内行看门道”的说法，就是说，精于观赏的观众能从中得其神韵，心领神会，其乐无穷；而粗于观赏的观众也起码能置身其中，感受其气氛。再者，戏曲剧场内的一切都约定俗成，有着巨大的历史惯性。戏曲剧场的整体风貌即便是遍及全国数以百计的各地方戏都大体一致，戏曲剧种的区别只在于声腔和流传地域的不同而没有根本的审美原则的差异。究竟是什么因素造就了戏曲剧场的这些形态特点？回答显然仍与戏曲的乐的本性有关。孔尚任在《桃花扇·小引》中指出：“传奇虽小道，凡诗赋、词曲、四六、小说家、无体不备。至于摹写须眉、点染景物，乃兼画苑矣。……今之乐，犹古之乐也，岂不信哉。”这里，孔尚任虽主要是谈剧作，但也论及剧场规律。他接下来所说的“场上歌舞、局外指点”即揭示了戏曲观演之间的互通与契合。而他对“今之乐犹古之乐”的强调则更是对乐的传统自觉认同。古乐唯其是在歌舞一体中演示事件、歌功颂德，故其时空特性、观演关系就不是以趋近自然、认识摹仿为目的，而更重要的是以虚拟写意、感动教化为旨趣。比如，根据《礼记·乐记》对《武》乐的记载，乐的“象成”正是以歌舞来体现的。其中歌的抑扬顿挫、舞的进退俯仰，无不指事象形、假象会意。《武》乐六成，以丰富的歌舞手段，演示了武王伐纣、成就安邦定国大业的各个阶段。其时空结构具有高度的伸缩性、流动性；其一招一式也都在观众的意会中被还原为威武雄壮的情景意象；且以此来教化民众，达到“周道四达，礼乐交通”的目的。(23)当然，在乐的传承中，特别是在乐的世俗化及吸收周边异域文化的过程中，歌舞的曲式结构不断发展，日益丰富。戏曲正是在此基础上综合而用之，且使歌舞指事造形更加传神独到，表情达意更加细密贴切。其间，乐的特质一脉相承，并且统摄着戏曲的剧场风貌。

总之，戏曲的艺术形态特征无不可以归结为乐的本体呈现。郭沫若曾经指

出：“中国旧时的所谓‘乐’，它的内容包含得很广，音乐、诗歌、舞蹈三位一体的不用说，绘画、雕缕、建筑等造形美术也被包含着，甚至于连仪仗、田猎、肴饌等都可以涵盖。所谓‘乐’（岳）者，‘乐’（洛）也。凡是使人快乐、使人感官可以得到享受的东西，都可以广泛地称为‘乐’。但它以音乐为代表，是毫无问题的。”（24）这里，郭沫若对“乐”的包容性及“以音乐为代表”的论述，都显然是正确并富有启发意义的（其论述中的错误容后讨论）。作为综合艺术的戏曲也同样在具有广泛的包容性的同时显示出音乐的核心地位。在这个意义上，强调戏曲与乐精神相通、血脉相连是一点也不足为怪的。而如果仅仅从戏曲的剧本形态着眼把它归结为一种“戏剧体诗”，显然有失偏颇。恰如明代程羽文在《盛明杂剧·序》中指出：“曲者，歌之变，乐声也；戏者，舞之变，乐容也。皆乐也，何以不言乐？”（25）

四、戏曲功能与乐本体的审美精神

戏曲功能价值的体现也与具乐本体密切相关。因为戏曲不仅在外在形态上综合了乐文化的诸多因子，而且在内在价值上更秉承了乐的精神特质。

这里，首先必须解决一个对“乐”的误解的问题。“乐（y u e）者，乐（l e）也。人情之所不能免也。”（26）上引郭沫若的一段论述只是从“给人以感官享受”的意义上解释“乐（l e）”，未免过于偏狭。乐（y u e）的价值的根本即在于契合人的对象化的心理体验，即“其本在人心之感于物也。”（27）故人的喜、怒、哀、乐、敬、爱之心无不与乐（y u e）有关。乐（y u e）也便不仅仅是为了快乐，并非提供给人单纯的感官享乐。乐（l e）乃是人的整体的精神需求（包括深层的心理体验）的体现，而且特别是人的审美愉悦的需求的体现。它属于“对人有激发其超越性、活跃性功能的文化因素”，并且主要是“从审美创造、情感陶冶等方面激活、调谐人际关系和人格的养成。”（28）

与此相关，戏曲价值功能的体现也不能简单地归结为“寓教于乐”。所谓“寓教于乐”，乃是人为地把戏曲功能区分为相对应的两个方面，即“一是可以娱乐观，一是在娱乐的同时又可使观众得到某种教育。”（29）我们知道，古罗马贺拉斯也曾有过关于“寓教于乐”这一命题的论述。他认为，一出戏“毫无益处”或“毫无趣味”都是失败的，只有“寓教于乐，既劝谕读者，又使他

喜爱，才符合众望。”(30)这种在西方美学史上几成绝响的论述显然不尽符合欧洲戏剧文化的传统，故响应者寥寥。而更具影响的则是亚里斯多德的“卡塔西斯(Katharsis)学说”。作为亚里斯多德悲剧理论的重要组成部分，它的核心即是强调悲剧的功用在于“借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶(即Katharsis)”。(31)这种“卡塔西斯”作用无论是从作为宗教术语的“净化”还是作为医学术语的“宣泄”来理解，(32)无疑都关涉到作为戏剧体诗之冠冕的悲剧的本体性存在，即悲剧快感的本质。“净化”或“宣泄”在语源学意义上正显示了悲剧快感的巫术文化根源和生理心理基础。唯其如此，“卡塔西斯”说既出，遂成为西方美学史上一个十分热门的话题。而“寓教于乐”说在理论内涵上却有着深刻的内在矛盾。如前所述，“乐”并不限于感官层次上的娱乐和享受，本质上乃是一种审美愉悦。李泽厚在《美学四讲》中曾将审美分为“悦耳悦目”、“悦心悦意”、“悦志悦神”三种形态。悦耳悦目，主要是指耳目等感官快乐，但也不排斥社会性的渗入，不排斥在感知的基础上想象、理解、情感诸因素的介入；悦心悦意就是在悦耳悦目的基础上，由感官的自由走向心灵的愉悦，它作为感性与理性、自然性与社会性的统一，主要着意于心理意向的培育，心灵境界的提高；悦志悦神属于最高等级的审美形态，它“是对某种合目的性道德理念的追求与满足，是对人的意志、毅力、志气的陶冶与培育，是投向本体存在的某种融合，是超道德而与无限相统一的精神感受”。(33)作为审美愉悦的“乐”可以说正是这三种审美形态的贯通。它出于感性而又超越了感性，并以其形态上的包容性和功能上的丰富性为特征而体现出审美的自律。而“教”，无非是关于思想观念、道德理想的教化育。

“教”的突出特点即在于其价值立场的预先设定、价值观念的先在规定，尤其是“教”还常常借助于国家、礼法、宗教等意识形态的力量而唯我独尊，从而具有某种强制性、规范性与约束性。教之于乐，虽然在根本的目标指向上，即塑造人的灵魂方面有一致之处，但由于二者性质上的差异而往往难以合流，甚至两相背反，相互取消。从审美本位的立场上来看，“寓教于乐”否定了审美的自律性而代之以他律性。这一命题虽然不能说是一个难以成立的假命题，但起码也是一个未经充分论证的逻辑难题。

由此来审视中国戏曲，可以说，“寓教于乐”并不尽符合戏曲的审美精神。由于礼乐文化的浸染，中国传统乐文化确实具有相当浓厚的教化意识。所

谓“移风易俗，莫善于乐”；(34)“乐也者，治人之盛者也”；(35)所谓“温柔敦厚，诗教也”；“广博易良，乐教也。”(36)更重要的，乐的制作受礼的规范，其旨趣就是与礼相配合而“化成天下”。“礼乐皆得，谓之有德。”(37)礼与乐之相关，就在于礼乐之用同归于道，亦即儒家之“仁”和“德”。如孔子所强调的：“人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？”(38)这种乐的道德本位的观念影响到戏曲，使得剧场被视为“高台教化”的场所，“不关风化体，纵好也徒然。”(39)劝谕讽诫似乎成了戏曲不可或缺的功用。然而，从历史的向度来看，如前所述，中国传统乐文化经历了一个从巫乐向礼乐和俗乐嬗变的过程。礼乐文化只不过属于这一历史过程的一个阶段、一个环节而已。虽然在中国两千多年来的历史文化语境中，礼乐文化似乎占有主导地位，作为传播儒家道德伦理规范的“礼教”和“乐教”也确实长期成为占统治地位的国家意识形态，但是，“乐”却一直不曾泯灭。它并非完全受制于“礼”，从属于“教”，而常常是在体现伦理教化意义之外还有着深厚的原始精神和广泛的世俗关怀，甚至也不乏鲜明的反礼教色彩。这在戏曲中表现尤为明显。一部戏曲史，从宋元杂剧南戏到清末民初以京剧为代表的各地方戏，真正宣扬礼教、标榜风化的作品为数并不很多，如《五伦全备记》、《香囊记》等，其艺术价值的缺失是很明显的；而大量的反映人生情态的作品，即使其中或多或少蕴含有伦理教化的意义，也并非因此而更有价值，相反却主要以其契合人们的审美趣味和世俗情怀而拥有广泛的观众；更有一些直接揭露礼教弊端且极尽世态人情、历史沧桑的描绘的作品则可以说是当之无愧的艺术精品，如《西厢记》、《牡丹亭》、《桃花扇》等，千百年来，屡演不衰。美学精神上，中国戏曲以乐人为本，以动人为尚，求谐倡情贵和乃是一以贯之的审美理想。高明《琵琶记·第一出·副末开场》云：“论传奇，乐人易，动人难。”将“乐人”与“动人”区分为二，即显示了戏曲功用的不同层面。可以说，在最基本的层面上，戏曲即通过悦人耳目而追求谐趣、滑稽、奇巧、机智。这也是自古优、百戏以来的一贯传统。基于其上且为历代所阐述最多的还是戏曲泄导人情的功用。特别是明清时代一些具有异端倾向的戏剧家对“情”的推崇，从汤显祖创作《牡丹亭》、张扬“至情”说到洪升创作《长生殿》“借太真外传谱新词，情而已”，都十分突出地揭示了戏曲倡情娱情动情的特征。应该说，以汤显祖“至情”说为代表的戏曲倡情观较之“发乎情，止乎礼义”的儒家礼乐观显然

更接近“乐”的精神实质。南宋胡寅《题〈酒边词〉》指出：“词曲者，古乐府之末造也，古乐府者，诗之傍行也。……其发乎情则同，而止乎礼义则异。名之曰曲，以其曲尽人情耳。方之曲艺，犹不逮也，其去曲礼，则益远矣。”(40)唯其“曲尽人情”，所以，戏曲之于礼教相去甚远。也正是在这一方面，戏曲之倡情与西方剧诗之“卡塔西斯”有相通之点，更有相异之处。作为艺术审美的形态构成两者大体上是一致的，但从悦耳悦目的感性选择到悦志悦神的精神追求两者却有着很大的差异。“卡塔西斯”作为在人的生存搏斗中的悲剧性体验的形式显示了它的追求神性和崇高、追求理性与意志自由的特质；而戏曲之倡情则是由“乐人”到“动人”，最后走向“大乐与天地同和”的境界。西方剧诗追求在激烈的对立冲突中达到情感的宣泄或净化，戏曲则更讲究在情景交融中体验“天人合一”、“物我一体”，感受一种生命力的昂扬振奋及“与天地参”的气势。戏曲之“和”意味着一种圆美的理想之境。它不是矛盾冲突的调和、折衷与消解，而是对于一切有限的感性超越。不仅个体生命在其中获得一种超越的永恒，而且更重要的是群体精神的腾跃，是调均天下，“与民同乐”。这也便是“乐”的精神的最高体现。恰如汤显祖在《宜黄县戏神清源神庙记》中所描述的：“一勾栏之上，几色目之中，无不纤徐焕眩，顿挫徘徊，恍然如见千秋之人，发梦中之事。使天下之人，无故而喜，无故而悲，或语或嘿，或鼓或疲，或端冕而听，或侧弁而固，或窥观而笑，或市涌而排。……人有此声，家有此道，疫疠不作，天下和平。岂非人情之大寔，为名教之至乐哉？”当然，这种“乐”的精神并非无碍无滞，与礼教全无干系，相反，是在与礼教的规范与反规范、节制与反节制的冲突中铸就其独特的品格，在礼乐文化的话语结构中形成其具体的表述方式的。所以，即使像汤显祖也不免要借“名教”来为“人情”张目。

五、

结语

中国戏曲的乐本体，作为一种历史存在和精神传统，在历代的曲论中都有所揭示。“今之乐，犹古之乐也。”（孟子）这种貌似复古却影响广泛的观念，成为一代又一代的戏曲家们自觉或不自觉地向乐的传统认同并从中汲取营养的证明。文人学士也有意无意地借此提高戏曲作为“俗乐”的文化品位。到了近代，社会危机带来人们价值观念的转变，戏曲改良蔚成风气。戏曲的价值

已普遍为人们所看重，甚至被过分拔高。而其精神武器仍然是“戏曲原与古乐相通者也。”（三爱《论戏曲》）对于戏曲进行学理上的探讨经王国维、吴梅等一代硕儒的努力也打下了坚实的基础。然而，随着西学东渐，在西方启蒙文化的强烈冲击下，“五四”以来的现代中国处在激烈的中西文化的冲突与交融之中。新文化运动迅猛发展，对现代审美文化的呼唤取代了长期以来的“古乐与今乐”论，现代话剧应运而生。而以京剧为代表的戏曲作为“旧剧”仍归于世俗娱乐的文化层面，且获得相应的发展。但是，由于主导性话语的置换，更由于现代政治意识形态的介入，戏曲先是作为“新剧”的对立面，尔后又作为可资利用的“民族形式”被加以改良和革新，戏曲的乐本体渐被遮蔽。而随着话剧的发展，西方戏剧理论的引进，以“剧诗”来阐释戏曲也便成为一条捷径。特别是“话剧民族化”和“戏曲现代化”观念的提出，并且其首倡者试图以“剧诗”学说贯通这两方面，实际上却更加模糊了各自的艺术本体。“五四”以来戏剧学中的西方话语权力日趋严重，从亚里斯多德、黑格尔到斯坦尼斯拉夫斯基，几乎一统天下。在这种学术背景下，尽管“剧诗”说的论者们也曾努力加以中国化的改造，但其论述却难免捉襟见肘。从艺术实践来看，在“剧诗”说指导下的戏曲“现代化”也是举步维艰。虽然“剧诗”的倡导有抵消现实政治对于戏曲的挤压的企图，而且也确实取得了一些成效，但由于“乐”的精神的根本的缺失，仍使戏曲观众大量流失。戏曲仍然难免陷入深刻的危机之中。•

因此，重新确认戏曲的艺术本体势在必行。本文的意旨正在于此。

（作者为中国传媒大学影视艺术学院教授）

注释：

（1） 参见张庚《关于“剧诗”》（1962）、《再谈“剧诗”》（1963）及《戏曲艺术论》（1978）等。并参见朱颖辉《张庚的“剧诗”说》（《文艺研究》1984年第1期），安葵《张庚剧诗说与中国戏曲体系》（载《张庚阿甲学术讨论文集》，中国戏剧出版社1992年版）。

(2) 六十年代以来，张庚先生曾主持《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》、《当代中国戏曲》等大型学术工程。“剧诗”说始终是一核心观点。

(3) (6) 参见黑格尔：《美学》第三卷（下），中译本，商务印书馆 1981 年版，“戏剧体诗”一节。

(4) 参见埃米尔·施塔格尔：《诗学的基本概念》，中译本，中国社会科学出版社 1992 年版。

(5) (7) 参见苏珊·朗格：《情感与形式》，中译本，中国社会科学出版社 1986 年版，第 354—426 页。

(8) 王国维：《宋元戏曲考》。

(9) 《尚书·商书·伊训》。

(10) 王国维：《观堂集林·释礼》。

(11) 郭沫若：《十批判书·孔墨的批判》，人民出版社 1954 年版，第 82—83 页。

(12) 徐复观：《中国艺术精神》，春风文艺出版社 1987 年版，第 1 页。

(13) 李泽厚：《孔子再评价》，《中国社会科学》1980 年第 2 期。

(14) 张世彬：《中国音乐史论述稿》，香港友谊出版社 1975 年版，第 480 页。

(15) 《王阳明全集·传习录（下）》。

(16) 汤显祖：《答吕姜山》，《答孙侯居》，《玉茗堂尺牍》之三。

(17) 沈璟：《词隐先生论曲》。

(18) 转引自吕天成《曲品》（上）。

(19) 李渔《闲情偶寄词曲部》。

(20) 《毛诗序》。

(21) 见张庚：《中国戏曲》，《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社 1983 年版。

(22) 朱颖辉：《张庚的“剧诗”说》，《文艺研究》1984 年第 1 期。

(23) 参见《乐记·宾牟贾篇》。

(24) 郭沫若：《青铜时代·公孙尼子与其音乐理论》，科学出版社 1957

年版，第 187 页。

(25) 见《中国古典编剧理论资料汇集》，中国戏剧出版社 1989 年版，第 123 页。

(26) (27) 《乐记》“乐化篇”、“乐本篇”。

(28) 董健：《论礼乐精神的文化价值》，《南京大学学报》1994 年第 2 期。

(29) 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通论》（第十章），上海文艺出版社 1993 年版，第 574 页。

(30) (31) 《诗学·诗艺》，人民文学出版社 1962 年版，第 155 页，第 19 页。

(32) 参见罗念生《〈诗学〉译后记》，《诗学·诗艺》第 116 页。

(33) 参见李泽厚：《美学四讲》，生活·读书·新知三联书店 1989 年版，第 154—171 页。

(34) 《孝经·广要道》记孔子言。

(35) 《荀子·乐论》。

(36) 《礼记·经解》。

(37) 《乐记·乐本篇》。

(38) 《论语·八佾篇》。

(39) 高明：《琵琶记·第一出·副末开场》。

(40) 引自《古典戏曲美学资料集》，文化艺术出版社 1992 年版，第 46 页。